

UTOPIAS PARA O SÉCULO XXI: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A SÉRIE TRIBUTE 21 DE ROBERT RAUSCHENBERG

Utopias for the twenty-first century: an investigation into the series *Tribute 21* of Robert Rauschenberg

Helenira Paulino

Graduanda em Artes Visuais

Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, Unicamp

Resumo

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de Iniciação Científica sobre a obra *Tribute 21* (1994), do artista norte americano Robert Rauschenberg que faz parte do acervo do MAC-USP. Composta por vinte e duas imagens, homenageia vinte e duas personalidades do século XX por vinte e dois temas humanitários para inspirar as gerações futuras na construção do século XXI. Partindo da observação das obras e de dois artigos fundamentais, o de Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory* (1999), e o de Leo Steinberg, *Other Criteria* (1975), percebeu-se que Rauschenberg constrói um arquivo imagético que desperta a memória do espectador e provoca diferentes associações entre as fotografias apresentadas e seu universo visual. A obra se completa na ação mnemônica de quem a vê. Pretende-se, dessa maneira, a edificação de uma "linguagem" mais universal que possa construir significados nas mais diferentes culturas para, assim, atingir os objetivos do projeto *Tribute 21*.

Palavras – chave: *Tribute 21*, Robert Rauschenberg, MAC USP

Abstract

This article is the result of a study about the series *Tribute 21* (1994) of the North American artist Robert Rauschenberg, that belongs to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP). Consisting of twenty-two artworks, it honors twenty-two personalities whose accomplishments were significant in the twentieth century. The aim of the project is to inspire futures generations in the construction of a sustainable twenty-first century. The observation of the images and the study of two key articles, *Perpetual Inventory* (1999), by Rosalind Krauss and *Other Criteria* (1975), by Leo Steinberg, showed that Rauschenberg works in an attempt to build an imagistic archive. The images awaken the memory of the spectator causing multiples associations between the pictures presented and his visual universe. The artwork is only completed with the mnemonic action of who

sees. The intention is the construction of a "language" capable of building meanings in different cultures, achieving, therefore, the aim of *Tribute 21*.

Key Words: Tribute 21, Robert Rauschenberg, MAC USP

Tribute 21 foi um projeto realizado em 1994 por Robert Rauschenberg em parceria com a multinacional Felissimo. Tinha como objetivo realizar vinte e duas impressões que homenageassem personalidades do século XX, em determinadas áreas do conhecimento, para inspirar gerações futuras a construir um século XXI sustentável.

As composições homenageiam as seguintes pessoas pelos temas relacionados: Felicidade – Felissimo, Direitos Humanos – Nelson Mandela, Comunicação – Ted Turner, Educação – Jim Henson, Música – John Cage, Arte – Dominique de Menil, Tecnologia – Bill Gates, Teatro – Rachel Rosenthal, Ambiente – Al Gore, Esportes – Bonnie Blair, Trabalho – Lane Kirkland, Natureza – Jacques Cousteau, Literatura – Toni Morrison, Espaço – Carl Segan, Paz – Mikhail Gorbachev, Moda – Issey Miyake, Cinema – Steven Spielberg, Crianças – Audrey Hepburn, Culturas Étnicas – Dalai Lama, Saúde – Dr^a Mathilde Krim, Dança – Jacques D’Amboise, Arquitetura – R. Buckminster Fuller.

As edições de *Tribute 21* foram doadas a vinte e uma instituições localizadas, na maior parte, em países do terceiro-mundo selecionadas de acordo com o impacto social de sua atuação. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) recebeu uma das doações.

Armin Zweite afirma que a arte de Robert Rauschenberg deve ser considerada no contexto do pós-modernismo, pois seu processo quase excessivo de citações e combinações de imagens e objetos nos impressiona, mas não nos emociona. É uma arte que pretende permanecer na superfície, que não transforma as relações visuais em relações de expressividade¹.

A partir de 1962, vemos na obra deste artista uma mudança significativa: o uso de objetos é substituído pelo uso da fotografia. Em seu artigo *Perpetual Inventory*, Rosalind Krauss², referindo-se a uma publicação realizada pelo artista em 1963 na revista *Location* intitulada *Random Order*, diz que uma das grandes oposições que podemos ver em sua obra é entre a fonética e o visual, entre o discurso e a visão. Krauss considera essa publicação

¹ ZWEITE, Armin. *Robert Rauschenberg*. Düsseldorf: DuMont Buchverog Köln, 1994, pg 18.

² KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. October, Vol. 88: Primavera, 1999, pg. 86-116.

um manifesto na carreira de Rauschenberg, marcando uma virada fundamental em seu trabalho. Uma mudança em direção ao uso da fotografia que o levou a pensar a superfície pictórica de outra maneira.

A fotografia está presente, a partir desse momento, em toda sua obra: tanto como imagem apropriada da mídia, quanto como fotografia pessoal, num registro quase amador. E é com esse material que ele vai compor toda uma série de trabalhos na década de 90, incluindo *Tribute 21*.

Percebemos que muitas das questões levantadas por Krauss neste artigo também estão presentes nessa série, mas de forma direcionada e intensificada. Outra referência fundamental é a definição do espaço pictórico como “flatbed” realizada por Leo Steinberg em seu artigo *Other Criteria*.

A pintura “flatbed” seria o *outro critério* buscado por Steinberg para diferenciar a produção pictórica de alguns artistas dos anos 60 da pintura realizada até então, que seguiria uma orientação vertical, tendo como referência a postura humana. Este espaço segue as mesmas leis do mundo físico: a cabeça em cima e os pés embaixo.

Rauschenberg romperia com essa tradição, orientando-se horizontalmente. Cria um espaço “flatbed”, não natural, mas cultural, mental. Um espaço no qual podemos agregar, colar ou justapor qualquer coisa. Uma superfície análoga ao quadro de recados ou ao painel, nos quais informação é armazenada e mostrada³.

Krauss expande a noção do espaço cultural para a idéia de arquivo. Expõe que *Random Order* relaciona memória, fotografia e texto, construindo uma alegoria na qual as oposições, dentro e fora, virtual e real, profundidade e superfície, são unidas e separadas continuamente. O arquivo é uma câmera onde reverberam as associações provocadas pelas imagens⁴.

É dentro dessa concepção que podemos inserir *Tribute 21*. Cada composição é formada pela justaposição de fotografias coloridas do próprio artista ou, em algumas impressões, de imagens apropriadas da mídia. Não há aqui o excesso de referências e sobreposições encontrado nas Silkscreen Paintings ou até mesmo nos Combines; não há pintura, apenas a “limpeza” fotográfica. A organização das imagens no suporte segue um padrão regular: as fotografias são colocadas lado a lado e o espaço é quase inteiramente recoberto por duas ou três delas.

³ STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. In: STEINBERG, Leo. *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*. Londres: Oxford Univ., 1975, pg. 55-91.

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Perpetual...* op.cit.,pg. 113.

Sabe-se que todas as obras de *Tribute 21* foram realizadas a partir de uma biblioteca digital e que seguem um padrão (o mesmo suporte, técnica, tamanho). Nenhuma delas tem a intenção de construir uma ilusão de espaço físico: nem de um espaço mimético, nem de um espaço interno a realidade da obra. O único espaço que criam é o semelhante ao do painel com nossas fotografias: aproximamos imagem de imagem para fazer uma superfície que nos desperte a memória; construímos um espaço para a recordação.

Rauschenberg parece agir da mesma maneira. Seleciona as imagens que lhe convém e as junta em uma estrutura padronizada criando “cartões de memória” que disparam um jogo de associações – às vezes mais óbvio às vezes mais enigmático – ficando mais complexo à medida que juntamos outros fatores, como o tema, ou a história do homenageado.

Percebemos nas fotografias de *Tribute 21* a oposição entre espaços sem profundidade (como muros, gavetas, grades) e aqueles organizados pela perspectiva. A maioria das imagens apresenta grandes áreas ‘chatas’, mas naquelas que há algum tipo de profundidade, logo nos deparamos com uma barreira que impede que o olhar encontre o horizonte e que vague espaço adentro. Há uma tensão constante nas composições entre a possibilidade de “entrarmos” e sermos arremessados para fora. Somos lembrados que o espaço da arte não é o da obra, mas o da relação entre ela e o mundo (o espectador).

Steinberg percebe nas Silkscreen Paintings que, para que a obra conserve sua planaridade e “flatbed”, fotografias que poderiam apresentar sensação de profundidade são recobertas por grandes massas de tinta, impedindo a penetração do olhar. Se nessa presente série não há pintura, outras estratégias, como a preferência por imagens com áreas intransponíveis, são utilizadas com a mesma finalidade.

Outro fator auxiliador da manutenção do espaço mnemônico cultural é a *imagem emoldurada*. Rosalind Krauss nos atenta para esse aspecto em *Perpetual Inventory*⁵ ao evidenciar que nos *Cantos* (1959), as figuras transferidas apresentam uma moldura (que advém da própria técnica empregada) que as separam da característica “flatbed” dos desenhos, para as recolocarem na orientação vertical. Aqui, cada fotografia também se apresenta contida por sua própria moldura, o que cria duas espacialidades distintas: uma interna a fotografia, funcionando como um recorte do real, supostamente objetiva e denotativa; e outra sendo o próprio espaço plano da obra no qual as figuras estão inseridas, não se apresentando mais como uma única janela, mas como a união de diferentes visões dentro de uma esfera de associações e significações. A

⁵ *IdemIbdem.*, pg. 104.

fotografia contém a informação objetiva, mas o espaço conseguido pela justaposição destas faz com que transportemos esses recortes para a cultura, na qual eles ganham conotação.

Krauss também ressalta a importância do padrão para a constituição do arquivo, as obras dos anos 60 utilizavam as *imagens emolduradas* e a *loose grid*. Se compararmos a estrutura das impressões de *Tribute 21* com estas, perceberemos que elas são mais claras e rígidas: a maioria das fotografias é disposta segundo o eixo de orientação do quadro, ocupam quase que todo o suporte e possuem limites bem definidos. Não poderíamos falar em *loose grid*, há uma rigidez e uma proporção na área que cada uma ocupa que nos remete até ao retângulo áureo. O padrão de *Tribute 21* é outro: as imagens se justapõem ordenadamente, limitadas pelo espaço do suporte.

Portanto, é dentro de um padrão espacial que agrega o índice e o insere numa rede de significações que podemos inserir a série. A isso, se junta o fato de os temas e personagens homenageados funcionarem como legendas: nenhuma das obras possui títulos, mas todas apresentam estas informações na ficha técnica. Elas se tornam uma orientação de leitura, um aviso que nos diz que aquilo que olhamos deve ser entendido dentro deste contexto. Juntos, esses fatores delimitam as associações, pois são como as regras de um jogo que devemos seguir para ligar as composições com o objetivo do projeto.

Rauschenberg parece trabalhar com o mesmo método do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), que com o objetivo de construir uma História da Arte que ultrapassasse as barreiras da própria Arte e que se estruturasse como uma ciência da cultura, envolvendo diferentes campos do conhecimento humano para o estudo da imagem, desenvolveu o projeto de um Atlas Mnemônico.

O Atlas foi interrompido em 1929 com a morte do historiador, mas 63 pranchas que congregam fotografias de formas recorrentes na História foram realizadas. Para Warburg, a imagem tem uma função psicossocial, alguns valores expressivos aparecem e reaparecem, reformulados em diferentes momentos históricos como expressão de sentimentos e idéias da época. Desta maneira, cada imagem funciona como um arquivo, as pranchas formam constelações que se relacionam por diferentes épocas e contextos sem a linearidade cronológica.

Rauschenberg aproxima imagens que não correspondem a uma linearidade discursiva, mas que se encontram em relações históricas, culturais ou ideológicas, ou simplesmente, se contrapõem como realidades distintas. O artista, diferente do historiador, não realiza uma pesquisa da permanência de

certos padrões visuais, mas um apanhado visual dos últimos anos do século XX.

Desde os anos 80, ele deixou de usar referências da mídia para se voltar a um registro mais pessoal. Em *Tribute 21* imagens, como as da impressão Espaço, ainda são de fontes da mídia, mas a grande maioria é do artista. Isso não quer dizer que elas não façam parte de uma memória coletiva, pelo contrário, ele nos apresenta figuras que são parte de nossa cultura (ocidental). Se não são lugares ou objetos que já vivenciamos, estão no nosso imaginário, como os camelos da impressão Culturas Étnicas ou as pirâmides de Arquitetura.

Perante as obras de *Tribute 21*, seguimos um método similar ao de Warburg, o estudo das imagens (no sentido amplo da palavra e não a fazendo coincidir com obra de arte) é acompanhado de uma contextualização histórica, política e religiosa. O espectador recorre a sua memória para relacionar os temas ao que lhe é apresentado.

As obras são os meios pelos quais as figuras históricas vão influenciar as outras gerações, elas não são um fim em si; funcionam como um alarme que aciona a memória recente do século XX.

O que é interessante observar é que, ao contrário do que poderia se esperar de um projeto como esse, não vemos uma coletânea das coisas mais impressionantes ocorridas no século passado, mas as mais banais e comuns. Esse sentimento nos aproxima das impressões e retira qualquer aura que elas poderiam ter. É da experiência de fragmentos do real que brota o sentido e o conhecimento, a memória se constituiu não através das grandes cenas (aquelas elegidas pela mídia), mas daquelas que nos são recorrentes e familiares.

A imagem é, portanto, ativa e performática. É resultado da interação entre imagem, corpo e meio. A nossa percepção é fruto de uma relação mental e corpórea. Deste modo, seu status ativo é aproveitado para atingir o espectador, não só através de associações lógicas e racionais, mas também através daquelas que atingem o repertório de cada um. Surpreendendo o público com imagens que aparentemente não se relacionam com os temas, consegue se ultrapassar a barreira dos clichês e estereótipos.

Para a filosofia Zen a verdadeira natureza das coisas está além das palavras, do discurso, das definições, ela está na experiência direta com a realidade. Rauschenberg que foi influenciado por essa filosofia, talvez estivesse percorrendo esse caminho.

Quando falamos que o espaço criado por *Tribute 21* permite a inserção do índice numa câmera de significação queremos apontar para o modo como Rauschenberg deixa a imagem fotográfica em suspensão num espaço que só

cabe ao espectador significar. A cadeia de pensamento que se constrói é visual e, como em Warburg, a imagem assume o papel de protagonista.

O caráter de índice da fotografia a tornar muda, no sentido de que frente a dureza do real, não percebemos criação de discurso ou de representação. Sensação que é intensificada pelo fato das imagens parecerem extremamente amadoras, sem pretensões de serem “artísticas”, assemelhando-se a registros, como as fotos de família.

Não é possível construir literatura a partir de *Tribute 21*, não conseguimos penetrar a obra frente a sua demasiada opacidade e planaridade. A imagem é superfície e, como tal, a relação que podemos estabelecer com ela é física, no sentido que a memória é um processo mental, humano e corpóreo. Como um cheiro que desperta uma lembrança, a imagem, aqui, pula a etapa da construção lógica e racional para gerar associações diversas e não, necessariamente, lineares.

Com isso não estamos no campo do simulacro, no qual há impossibilidade de construir sentido, estamos demonstrando que este não advém do discurso, mas das próprias relações visuais, da oposição entre profundo e plano, da superfície “flatbed”, do índice e de sua oposição ao simbólico. Zweite diz que a obra de Rauschenberg não transforma as relações visuais em relações de expressividade, poderíamos dizer que ele as transforma em arquivo.

Tribute 21 se coloca, portanto, como um arquivo destinado a recordação de algumas pessoas do século XX que inspirarão a ação de outras. Para tal, o artista segue alguns padrões estruturais que se repetem e organiza as imagens de modo a construírem sentidos através das relações que estabelecem entre si e a história do homenageado e tema. Esse processo de significação é determinado pela atitude reflexiva do espectador na medida em que as imagens atingem seu repertório visual e sua memória.

A construção de uma memória coletiva não se dá apenas pelo uso de símbolos do final do século, como o da Terra com o astronauta em Espaço, mas através de imagens estranhamente familiares e inesperadas que possibilitam novas reflexões e interações mais pessoais com o tema.

O multiculturalismo pretendido por Rauschenberg se dá pela possibilidade de associações oferecidas pelas obras, não existe uma única leitura possível, mas tantas quanto a relação entre imagem e espectador permitir; a obra permanece, assim, inacabada, esperando a ação do outro para se completar.

Dentro do conjunto da produção de Rauschenberg, *Tribute 21* não é um grande destaque, no entanto, podemos ver nessa série a concretização de

algumas escolhas tomadas ainda na década de 60, como a opção pelo uso da fotografia como maneira de pensar a superfície. Se Rosalind Krauss pontua *Random Order* como um manifesto, poderíamos postular a produção da década de noventa até a morte do artista, como a afirmação dessas idéias. Se antes havia a citação do mundo pelo uso de objetos (qualquer coisa poderia fazer parte da pintura), agora a enumeração de elementos é substituída por sua organização. Rauschenberg continuou fazendo arte com os fragmentos do mundo, mas foi capaz de aprendê-los pela lógica da superfície lisa e brilhante da fotografia e organizá-los em um arquivo para discutir a própria imagem num mundo que é sufocado por ela. Não podemos desconsiderar, entretanto, que o artista acreditava que através da obra de arte, idéias poderiam transformar o mundo. A imagem assume o poder de intercambiar cultura.

Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Trad. Jason Campelo. Concinnitas, Ano 6, Vol. 1, No 8, julho 2005.
- COMPTON, Michael. *Pop Art. Movements of Modern Art*. Londres, Nova York, Sidney, Toronto: Hamlyn, 1970.
- DIERS, Michel. *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*. Trad. Thomas Girst, Dorothea von Moltke. New German Critique, No. 65, Cultural History/Cultural Studies. (Primavera – Verão, 1995), pg. 59-73.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KOTZ, Mary Lynn. *Rauschenberg – Art and Life*. 2ªed. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. October, Vol. 88: Primavera, 1999, pg. 86-116.
- LIPPARD, Lucy R.. *A Arte Pop*. Trad. H. Silva Letra. Ed. Editorial Verbo, 1973.
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*. Concinnitas (UERJ), v.11, pg. 130-139, 2007.
- STEINBERG, Leo. Other Criteria. In: STEINBERG, Leo. Other criteria: confrontations with twentieth-century art. Londres: Oxford Univ., 1975, pg. 55-91.
- ZWEITE, Armin. *Robert Rauschenberg*. Düsseldorf: DuMont Buchverlag Köln, 1994.
- Sites: www.mac.usp.br
www.felissimo.com/